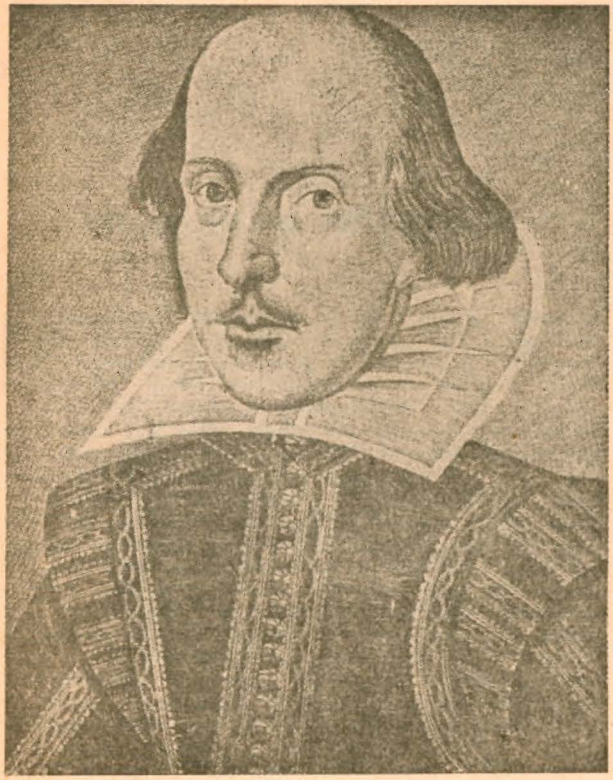
PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
WE WROCŁAWIU
ODZNACZONE ORDEREM „SZTANDAR PRACY" II KLASY

HAMLET



JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

NIEŚMIERTELNE ARCYDZIEŁO

Wielkie dzieła literatury — jak „Iljada" Homera, czy „Boska Komedia" Dantego, czy „Pan Tadeusz" Mickiewicza — mają to do siebie, że zawsze do nich się wraca. Czyta się je za każdym razem na nowo, tak, jakby się nowe dzieło czytało, i nigdy ten powrót nie nuży, nigdy nie męczy — przeciwnie każdy rok, każda epoka odkrywa w nich nowe i dla danego pokolenia przydatne wartości.

Wszystkie wielkie dzieła, o których tutaj wspominaliśmy, obrosły przez szereg wieków całym gąszczem komentarzy i rozważań. Oblepiły one ich kontury, jak podwodne rośliny obrastają dna transoceanicznych okrętów. To też do dzieł takich należy raczej podchodzić, odrzuciwszy wszystkie komentarze, nie słuchając co mówią o nich uczeni filologowie i komentatorowie, zapomnieć o wszystkich naleciałościach, a jeszcze lepiej wcale ich nie czytać. Wtedy niczym nie zmącona świeżość wiecznych arcydzieł objawi się nam w całej swej potędze, w całym swym uroku.

Może żadne z dzieł literackich nie zdobyło sobie takiego powodzenia u „uczonych w piśmie" jak właśnie „Hamlet", Szekspira. Biblioteka „hamletianów" jest wcale okazała. Przez wieki całe — a zwłaszcza w wieku dziewiętnastym pisano i mówiono o „Hamlecie" aż nadto. W niektórych z tych komentarzy znajdziemy niejedno ciekawe ziarno, niejedno ciekawe odkrycie. W literaturze polskiej istnieją dwa niezmiernie wartościowe dzieła o tej tragedii Szekspira — książka Matlakowskiego, reasumująca wszystkie odkrycia Hamletowe, dokonane w dziewiętnastym wieku i wspaniała choć nieco fantastyczna książka Wyspiańskiego. U Leona Pinińskiego w jego studiach szekspirowskich także wiele znajdziemy ciekawych i trafnych uwag o „Hamlecie".

Zdaje mi się jednak, że „Hamlet" jest morzem, na które najlepiej jest puszczać się bez busoli. Wtedy prawda tego dzieła poczyna do nas przemawiać bezpośrednio, zwyczajnie i działa upajająco. Z „Hamletem" oswoiłem się od wielu lat, a jednak kiedy słyszę pierwsze odezwanie się królewicza duńskiego na scenie, te słowa tak zwyczajne: „kuzyn za mało —

a syn za dużo..." odkrywa się przede mną nowy, nieznany świat i przeżywam dzieje tego bohatera zupełnie na nowo, z zaciekawieniem, z oddaniem się prądowi, który pędzi do z góry wiadomego końca, wiadomemi perypetiami, wciąż i jednakowo działając na uczucie i umysł.

Tajemnica tego leży chyba w tym, że Szekspir uczynił swojego bohatera tak ogromnie ludzkim. Nie jest to szlachetny królewicz z książek obrazkowych. Uczeni wytknęli mu niejedno tchórzostwo i słabość, niejeden czyn nie zasługujący bynajmniej na pochwałę. Jeszcze niedawno Osterwa zestawiał go z polskim bohaterem, Bolesławem Śmiałym u Wyspiańskiego, wykazując wyższość Polaka pod względem moralnym. Nie, Hamlet nie jest wzorowym bohaterem bez skazy, ale upada, lęka się i zastanawia jak my wszyscy, odczuwa jak my wszyscy i tak samo boli go zetknięcie ze światem jak właściwie powinno boleć każdego szlachetnego człowieka.

Los wkłada na barki Hamleta zadanie nad możność nie dlatego, że każe mu popełnić zabójstwo, przed którym wzdraga się jego dusza, ale po prostu, że wkłada na niego ciężar życia, które jest nad jego siły. Dla Hamleta „Król — morderca jego ojca — jest rzeczą" ...czemś nieważnym i niedostrzegalnym w tym świecie, który podobny jest do ogrodu zarośniętego chwastami, w którym pośród niespodziewanie twardych obowiązków trudno mu jest odnaleźć samego siebie.

„Świat wyszedł z orbit i mnie to los srogi
Każe prostować jego błędne drogi?"...
— pyta nieszczęśliwy królewicz.

I w tym czysto ludzkim przeciwstawieniu Hamleta całemu światu, a cały świat jest przeciwko niemu, ponieważ jest światem jego wrogów, — leży cały wzruszający czar tej tragedii, jej bezpośrednie i zawsze celne działanie.

„Hamlet nie hamletyzuje — Hamlet myśli" — powiada Wyspiański i w tym pozornym paradoksie mieści się klucz do całego „Hamleta".

Hamlet jest tragedią pesymistyczną — i wszystkie próby ujęcia optymistycznego zawodzą. Ale w jej pesymiźmie kryje się wielki optymizm wiary w człowieka. Hamlet podejmuje walkę z całym światem mimo, iż wie, że musi ją przegrać. I jak pokrewny mu typ — jego nieśmiertelny kuzyn Don — Kiszot — wie, że ta walka będzie świadectwem prawdy, świadectwem wartości człowieka.

Hamlet padnie, ale po nim przyjdzie mocny i szlachetny Fortynbras, który zaświadczy dobitnie, że „zło na tym świecie rozplenione" — może i musi zapaść się pod ziemię.

I w tym sensie, w sensie skuteczności ofiary Hamleta — tragedia Szekspira może dawać wydźwięk optymistyczny. —

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Afisz teatru warszawskiego z 1806 r. przedstawienie w tłum. W. Bogusławskiego

WIKTOR HAHN

POLSKA PRAPREMIERA „HAMLETA"

W dziejach teatru polskiego niezapomniany na zawsze pozostanie rok 1797, w którym po raz pierwszy przemówił Szekspir ze sceny lwowskiej w języku polskim, a przemówił największym swym utworem — „Hamletem". Zasługa wprowadzenia Szekspira na scenę polską przypada Wojciechowi Bogusławskiemu, a zasługę jego uwypukli jeszcze ta okoliczność, że na pierwszy ogień wybrał „Hamleta". —

Zainteresowanie się Bogusławskiego Szekspirem należy złączyć z poczynającym się wówczas wprowadzeniem utworów jego na sceny zagraniczne, przede wszystkim niemieckie. Bogusławski, orientując się dobrze w zagranicznym ruchu teatralnym, pod wpływem raz po raz pojawiających się na scenach obcych utworów szekspirowskich, podejmuje inicjatywę w tym kierunku w Polsce. I to jest jego naprawdę niezapomniany czyn recepcji Szekspira u nas.

Bogusławski nie znał Szekspira w oryginale, nie umiejąc po angielsku — stąd musiał uciec się do przeróbki niemieckiej, dokonanej przez znanego aktora, dla kultu Szekspira w Niemczech bardzo zasłużonego, Fryderyka Ludwika Schrödera (1744—1816).

Tytuł tłumaczenia Bogusławskiego brzmiał: *Hamlet, królewicz duński, Tragedia w pięciu aktach Schakespeare'a z niemieckiej podług poprawy Schrödera przełożona.* Rękopis tego przekładu, znajdujący się w Bibliotece ord. Zamoyskiej w Warszawie, padł pastwą płomieni w r. 1944. Tekst przekładu „Hamleta", pomieszczony w IV tomie dzieł Bogusławskiego, jest poprawiony.

W uwagach dodanych do przekładu „Hamleta", wyłuszczył Bogusławski zasady, jakich trzymał się w swojej przeróbce:

„Sztuka, której rozciągłość potrzebuje do wystawienia najmniej pięciu godzin, która żadnych dramatycznych nie zachowuje prawideł przez uboczne, jedność osnowy zrywające zdarzenia morduje (sic!) umysł słuchacza, która wprowadzeniem na scenę nieprzyzwoitych (sic!) i odrażających (!) widoków poniża godność tragedii, sztuka na koniec, która w rozwiązaniu swoim uchybia moralnego celu, karząc śmiercią wszystkie równie niewinne, jak i występne osoby, w oświeceńszym wieku nie mogła ani być wystawio-

Helena Modrzejewska w roli Ofelii

na bez przyzwoitej poprawy (sic!), ani zupełnie zapomniana dla innych niezaprzeczonych piękności, jakie sam tylko geniusz Shakespeare'a stworzyć i cechą nieśmiertelności mógł oznaczyć".

W tej przeróbce główną podstawą był dlań wymieniony powyżej Schröder, który utwór Szekspira „zbliżył znacznie do dramatycznych przepisów i zachowawszy wszystkie prawdziwe jej piękności, wiele szkodzących onym uchybień nader rozsądnie poprawił".

Ponadto sam Bogusławski wprowadził pewne zmiany. Powstał wobec tego utwór, mający stosunkowo bardzo mało cech wspólnych z pierwowzorem.

Już w samym spisie osób znajdujemy wielkie różnice. Pozostali wprawdzie Hamlet, Król, Królowa, Leartes, Ofelia, ale Poloniusz nazywa się *Olderholmem*, Horacy — *Gustawem*, Marcellus — *Rajnoldem*, Francisko — *Ulrykiem*.

W układzie tragedii opuścił Bogusławski kilka scen, tak że jego przeróbka liczy tylko 10 zmian zamiast 20 oryginału. Wprowadzając te skróty pragnął zachować jedność miejsca, osnowy, czasu; w przeróbce zredukowano akcję do 30 godzin. Szereg bardzo zasadniczych scen zupełnie opuszczono m. in. epizod Fortynbrasa, jako zupełnie do zdarzenia Hamletowego nie należący; pominięto wyjazd Hamleta do Anglii, „bo mu tego niedopełniona pomsta za śmierć ojca nie powinna dozwalać" (!), tym samym odpadł motyw powrotu Hamleta do Danii. W zakończeniu skreślono rozmowę Hamleta z grabarzami, pogrzeb Ofelii i scenę Hamleta z Laertesem nad jej trumną, jako odrażającą. Zachował jednak Bogusławski znany monolog Hamleta: „Być albo nie być".

Uwieńczeniem całej przeróbki jest jej zakończenie: nie ma w nim pojedynku Hamleta z Laertesem, królowa ginie otruta, Hamlet zabija króla, dokonywa więc zemsty, wskutek czego obejmuje tron duński. Godząc się z Laertesem, wypowiada na końcu te słowa: „Laertes! Przyjaciele i wy wszyscy, na których twarzach zdumienie i przestrach to okropne wzbudza zdarzenie, bądźcie świadkami moimi przed całym narodem. Wam polecam usprawiedliwienie i sławę moją. O matko! Matko nieszczęśliwa!"

W ten sposób według Bogusławskiego tragedia Szekspira została zakończona „odmiennym a do dziejów stosownym rozwiązaniem". Pobudki, jakie nim kierowały, były następujące:

Klaudiusz — król nie używa sposobów pozbycia się Hamleta przez wezwanie do walki z Laertesem, bo skutek onego nie tylko wątpliwym, ale nawet był niepodobnym. Mógł bowiem książe nie przyjąć wezwania (!), mógł Laertes nie ranić księcia (!), mógł na koniec Hamlet nie wydrzeć szpady przeciwniko-

Karol Adwentowicz w roli Hamleta w r. 1907

wi dla ranienia go nawzajem. Zatrute wino jest daleko prostszym i pewniejszym sposobem (!). Przypadkowe zaś wypicie trucizny jest nader stosownym wynalazkiem (!). Królowa bowiem, sama swoje karząc występki, ocala życie synowskie i w sercu jego odżywa chęć pomsty za ojca. Królewicz i Laertes, jako niewinne osoby, nie giną, sama tylko zbrodniarka. A tak moralny cel dopełniony i trwoga słuchaczów o los Hamleta zaspokojona zostaje".

Mimo tak zasadniczych zmian był Bogusławski tego przekonania, że przeróbka jego „co do treści swojej zupełnie jest taka, jaka w pomyśle Shakespeare'a utworzona była". Jakże bardzo się mylił! Poza nielicznymi zresztą pomysłami, pozostawionymi z tragedii Szekspira, całość jest zupełnie nieumotywowaną przeróbką, zmieniającą zasadniczą koncepcję i tragedii, i głównego bohatera. Przeróbki podobnego rodzaju były jednak w owych czasach powszechnie przyjęte.

Przeróbkę swą wystawił Bogusławski po raz pierwszy we Lwowie w zimie 1797 r. Żałować należy, że o tym pierwszym przedstawieniu „Hamleta" w Polsce nie zachowały się dokładniejsze wiadomości. Bogusławski zapewnia, że tragedia ta sprawiła wielkie wrażenie, kilkakrotnie z upodobaniem publiczności wystawiona.

Rolę Króla grał Kazimierz Owsiński, rolę Ofelii Franciszka Pierożyńska, zwłaszcza w scenach obłąkania niezrównana. Nie wspomina jednak Bogusławski o aktorze, odtwarzającym rolę Hamleta. W ówczesnej grupie lwowskiej jedynie sam Bogusławski mógł przedstawiać Hamleta; poza nim nikogo innego, nadającego się do tej roli, nie można wskazać, stąd przypuszczenie, że Bogusławski sam wystąpił w roli Hamleta, jest uzasadnione. W skromności swej Bogusławski nie lubił pisać o sobie i temu to przypisać należy owo pominięcie własnej osoby.

Mimo zaznaczonych powyżej odstępstw Bogusławskiego od właściwego tekstu nie można odmówić przeróbce jego znaczenia w dziejach przedstawień „Hamleta" na scenach polskich. W opracowaniu jego przedstawiano „Hamleta" nie tylko we Lwowie, ale także w Warszawie, Krakowie, Wilnie i to przez długie lata. Na podstawie przeróbki Bogusławskiego rozszerzyła się zwolna znajomość „Hamleta" w Polsce, a choć przeróbka ta znacznie odbiegała od oryginału, pobudzała jednak do przemyślania losów królewicza duńskiego i porównania ich z właściwym przedstawieniem Szekspira. Dopiero w roku 1867 pojawił się „Hamlet" na scenie krakowskiej w tłumaczeniu dokładnym, opartym na oryginale.

Przedruk z nr 4—5 Teatru 1947 r.

TADEUSZ JAKUBOWICZ

SZEKSPIR I AKTOR

Gdzież indziej jeszcze — poza Szekspirem — realizuje się również powabne rendez-vous wszystkich magii, zdolnych urzec i porwać widza w czarowny świat ułudy?

Fenomen szekspirowski — autentyczna epoka teatralna — to oszołamiająca erupcja dramaturgiczna, olśnienie rodzajów i wątków, renesansowa bujność, przepych charakterów.

Cóż dziwnego, że ta przebogata kopalnia ról ciągnie magnetycznie i nieprzerwanie — od czasów elżbietańskich po dzień dzisiejszy — wszystkich aktorów: i tych „z bożej łaski" i tych innych...

Któryż teatr nie miał swych niezapomnianych Hamletów i Otellów, Romeów i Learów!

W szekspirowskim teatrze Anglii błyszczą trzy świetne nazwiska: Garrick, Kean, Irving.

Dawid Garrick, który odbył „nowicjat" sceniczny na prowincji, w Ipswich, czynił długie przygotowania do swego debiutu w stolicy. Jakich nie próbował ról, czego nie studiował zapamiętale i krytycznie, aby zdobyć sukces bezapelacyjny — w Londynie!

Grał kolejno clownów i fircyków, arlekinów i kochanków, dostojnych dżentelmenów i bohaterów... Wreszcie, po długich deliberacjach, wybór jego padł na „Ryszarda III".

Zdaniem ówczesnej krytyki londyńskiej, Garrick nie mógł dobitniej zamanifestować swego „zdrowego sądu". Bo ta tragedia szekspirowska cieszyła się zawsze wielką popularnością dla swej rozmaitości faktów historycznych i rodzinnych, dla bogactwa sytuacyjnego scen malujących wzniosłe nędze i niedole królewskie. A przy tym Ryszard dobrze odpowiadał warunkom zewnętrznym Garricka.

Kiedy 19 października 1741 roku wystąpił on po raz pierwszy na deskach londyńskiego teatru przy Goodman's Fields, nieliczni widzowie przyszli oglądać nowego aktora. I nic dziwnego: zbyt wielu już mizernych histrionów ukazywało tu przed nim swoją nieudolność. Tym razem przybyła garść osobistych znajomych Garricka, innych ściągnęła raczej ciekawość ujrzenia debiutanta, niż nadzieja doznania silniejszych wrażeń.

Kean jako Hamlet

Ryszarda grał przedtem w Londynie znakomity Colley Cibber, wielce w tej roli podziwiany. Grał go i Quin, popularny wówczas aktor. Miał więc debiutant, prócz innych trudności, i tę ponadto do przełamania: żywą jeszcze famę swych poprzedników.

Styl aktorski Garricka, gwałtowność jego dykcji i gry, zaskoczyły w pierwszej chwili krytyków, zbyt już przywykłych do tradycyjnej maniery teatralnej obliczonej na niezawodny aplauz. Teraz ujrzano coś nowego, a nieznana modulacja słów i zgodna z tym gra mimiczna wydały się czymś dziwnym. Ale w płynącej nieprzerwanie rozmaitości scen ukazał Garrick tyle skończonej sztuki i tak doskonałą znajomość charakteru, że wstrzemięźliwość i wątpliwości widzów zmieniły się w podziw i głośny poklask. A kiedy aktor-król, zrzuciwszy maskę hipokryty i polityka, przedzierzga się w wodza i bohatera, tryumf Garricka osiągnął punkt kulminacyjny.

Krytyk współczesny dodaje, że sztukę grano sześć czy siedem razy, a „kasa" nie była świetna.

Po latach siedemdziesięciu tę samą rolę zagrał wielki Kean. Posłuchajmy ech odległej już przeszłości.

„Wielkie cechy charakterystyczne Ryszarda to śmiała i dalekosiężna inteligencja, chwytem olbrzyma ogarniająca swój cel, głęboka znajomość duszy ludzkiej, której motywy ocenia w lot, duch niezachwianie nieulękły. — Jak bowiem może istota potężna drżeć pośród stworzeń, które są tylko atomem w obliczu jej wyniosłej wyższości? Ale jednocześnie i obok tego jest to — złoczyńca. To znaczy, że kroczy naprzód ku swym celom próżny pospolitych wątpliwości i powszednich uczuć. A jednak, obserwując jego straszliwy pochód, nie otrząsamy się z niesmakiem i nie miotamy nań przekleństw. Czemuż to tak? Należy on bowiem do klasy ponadludzkiej: to niszczący demon, na którego spoglądamy z trwogą i podziwem, nie zaś — zwykły morderca, którego wulgarność niemal odziera przestępstwo z jego grozy...

Takie są główne rysy charakteru, który przedstawił Mr. Kean. Cała moc szekspirowskiego ducha znalazła, rzekłbyś, swój wyraz w tym portrecie — i można by myśleć, że tylko człowiek o pokrewnym intelekcie mógł dać należyty obraz takiego modelu...

J. Gielgud jako Hamlet

Dość było, aby się przez chwilę pojawił na scenie, dość by wypowiedział ledwie kilka słów, a czuliśmy wszyscy, że jakaś niepospolita istota przykuwa naszą uwagę. Gdy skończył monolog, widownia trwała w stanie zachwytu dla potęgi jego rozumienia... I wnet ukazał się w nowym świetle; jako kochanek kobiety, której męża i ojca zamordował... Jakaż gra zdolna jest uczynić znośną tę odrażającą scenę, kiedy słabość kobieca nadmiernie spotęgowana ulega niewolącemu wpływowi Ryszardowego ducha! Mr. Kean scenę tę uczynił możliwą i doskonale naturalną. Zachwycający uśmiech igrał na jego wargach, a głowa chyliła się z pełną kurtuazji pokorą. Głos jego, ochryple zimny, modulował teraz tonem, któremu żadna kobieta nie zdołała i nie mogła się oprzeć...

A scena śmierci stanowiła koncepcję, odtworzoną w najbardziej przejmujący sposób: było to dzieło szlachetnej poezji miast słów wyrażonej grą... Ryszard walczy rozpaczliwie, jest bezbronny i próżny wszelkiej mocy cielesnej: sili się, by nie upaść i niepożytą wolą utrzymuje się w postawie stojącej. Pełen energii duchowej, bohaterskiej zwraca spojrzenie wprost na swego wroga, pręży pierś, którą wypełnia jakieś nadludzkie, zda się, natężenie. Ze spokojnym lecz strasznym wyzwaniem wznosi ramię ku swemu pogromcy... Ale jest tylko człowiekiem — i po tym wzniosłym wysiłku pada bez życia na ziemię... Niesposób przypomnieć gry, która by w takim stopniu, jak Ryszard Mr. Keana zachwyciła widownię i przeniknęła ją czcią dla talentów aktora".

Mija z górą pół wieku. W ostatniej ćwierci ubiegłego stulecia w teatrze szekspirowskim króluje Irving. Przed widownią londyńską przesuwają się kolejno: Hamlet, Otello i Jago, Shylock i — znowu — Ryszard III.

Hamlet był jednym z największych sukcesów Irvinga. Powiedział któryś z krytyków angielskich, że żaden aktor nigdy jeszcze nie zawiódł całkowicie w tej roli, ale też żaden nie zadowolił bezwzględnie opinii krytycznej. Dla wielu „Hamlet" jest studium metafizycznym, zupełnie nie nadającym się na deski teatralne, dziełem — jak powiedział Schlegel — enigmatycznym, podobnym do owych równań irracjonalnych, w których cząstka nieznanej wielkości zawsze pozostaje czymś, co w żaden sposób nie dopuszcza rozwiązania. Dla wielu Hamlet jest charakterem tajemniczym i złożonym, przekraczającym zasięg aktorskiej sztuki interpretacyjnej.

Ale jak słusznie stwierdzono, szeroka publiczność teatralna niewiele ma wspólnego z tymi wszystkimi opiniami, bez względu na to, kto je wygłasza. Aktor zaś grający Hamleta tyle znajduje oparcia w samej naturze słów, które wypowiada, w wydarzeniach, których jest postacią centralną, że popularność sztuki utrzymuje się i trwa na scenie niezmiennie. Może

Wincenty Rapacki jako Hamlet

też sprzyja temu „młodość i malowniczość bohatera, jego czarny płaszcz i czarne jedwabne pończochy..."

Faktem jest, że po dwustu z rzędu spektaklach „Hamleta", w których Irving w r. 1874 zachwycał publiczność londyńskiego „Lyceum Theatre", tragedia królewicza duńskiego wraca po kilku latach na afisz tego samego teatru, którego Irving został wówczas dyrektorem.

Obraz, jaki dał w roli „Hamleta", był zwarty i harmonijny, był dziełem artysty pełnego talentu, inteligentnego. Największy sukces osiągnął Irving w trudnych scenach z Ofelią i — z królową. Z subtelną sztuką sugerował uczucia krańcowej tkliwości pod osłoną całej swej goryczy i gwałtowności. „Mr. Irving — pisała krytyka — zawsze interesuje i wywiera wrażenie jako aktor oryginalny. Ma swą własną metodę gry i do każdej roli wnosi nie tylko specjalnego rodzaju zręczność sceniczną, lecz i wyrafinowaną inteligencję. Wrodzona mu — jak się zdaje — niespokojność wyrazu i gestu oddaje artyście rzetelne usługi w przedstawieniu nerwowej kondycji „Hamleta". —

Przedruk z Nr 7—8 Teatru 1947 r.

LONGWORTH CHAMBRUN

AKTORSKA TRUPA SZEKSPIRA

(fragmenty)

Trupa aktorska, do której wstąpił Szekspir i której nigdy nie opuścił, nosiła trzy różne nazwy w zależności od każdorazowego protektora. Z początku nazywała się: „Lord Strange's Men" (Ludzie Lorda Strange). Po śmierci tego pierwszego protektora przeszła pod egidę Henry Carey'a, Lorda Hundson, i została przemianowana na „Lord Chamberlain's Servants" (Słudzy Lorda Szambelana). Za panowania Jakuba Stuarta już oficjalnie uznana, uzyskała ona prawdziwy monopol na scenach pod mianem „King's Players" (Królewscy Komedianci).

Silny duch zespołowy panował zawsze w tym stowarzyszeniu; była to prawdziwa szkoła sztuki dramatycznej, w której każdy czołowy aktor wybierał i pouczał swego następcę. I tak Szekspir wykształcił Johna Lewina i Józefa Taylora; Burbage Mikołaja Tooleya i Wiliama Ostlera; to samo czynili i inni.

Przeważnie Ryszard Burbage, a nie Szekspir, który był duszą zespołu, grał role tytułowe. Przyczyną było to, że Ryszard Burbage zdawał się urodzony na odtwórcę Romea, Bassania, czy Henryka IV.

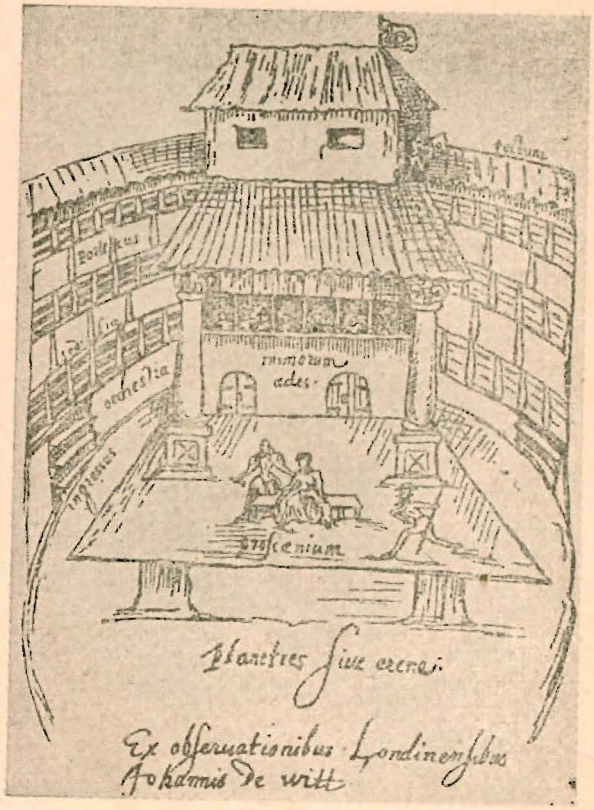
O rok starszy od Szekspira, wydawał się jednak od niego młodszy, i miał postawę stworzoną do ról bohaterskich. Według relacji zebranych w r. 1590, nie brakowało mu również na sile charakteru. W obronie interesów ojca, wysłanników dworu królewskiego, żądających wydania części dochodów teatralnych, Burbage przepędził — miotłą. Lubił o tym opowiadać: „Oddałem im ich część trzonkiem miotły, i uciekli nie prosząc o resztę".

Szekspir — pisarz nie zaniedbywa niczego, by wyzyskać dla dobra teatru popularność Burbage'a. Gdy nadeszła chwila, że jego tragik nie mógł już stworzyć na scenie iluzji młodości, niezbędnej w roli „Hamleta", Szekspir nie zawahał się postarzeć księcia Danii po to tylko, aby ta rola nadawała się lepiej dla jej odtwórcy. Ponieważ Burbage z powodu tuszy zmuszony był przerywać scenę pojedynku, by nabrać tchu i obetrzeć zroszone potem czoło, królowa Gertruda podaje mu chustkę ze słowami, których znaczenie nie tłumaczy się dzisiaj dość jasno słuchaczom nieobeznanym z tymi ówczesnymi szczegółami.

Scena z „Hamleta" wystawionego w 1797 r. w tłum. W. Bogusławskiego (miedzioryt S. Longera)

Burbage błyszczał nawet w epoce swego zmierzchu; nikt nie odważył się zastąpić go jak długo występował na scenie.

W testamencie Szekspira jest wymieniony Burbage na równi z Hemingsem i Condellem. Dwa napisy zaproponowano umieścić na jego grobie, jeden przypomina: Proteusza, najlepszego aktora, który kiedykolwiek „żył", i wylicza jego rolę, zaznaczając, że „dwudziestu bohaterów wraz z nim zginęło"; drugi, równie teatralny jak lakoniczny, składa się z dwóch słów tylko: „Exit Burbage".



Wnętrze teatru „Pod Łabędziem"
(Rysunek Jana de Witt z r. 1596)

Zdolności aktorskie Szekspira były innego rodzaju. Natura nie stworzyła go do roli „młodego amanta". Jego struktura fizyczna, jego dojrzałość, nawet przedwczesna łysina przeznaczały go do grania królów lub „szlachetnych ojców". W swoich własnych sztukach jest zespolony z dostojną i wzruszającą postacią ducha króla Danii, jednoczącą tkliwość z autorytetem. (...)

Nie ulega wątpliwości, że Szekspir posiadał talent aktorski, wystarczająco giętki do odtwarzania najróżniejszych ról, za wyjątkiem ról — młodocianych. Jego współcześni niejednokrotnie podkreślają zalety jego gry. Hanry Chettle oświadcza, że „Szekspir był tak dobry w swoim zawodzie, jak grzeczny w obejściu i pełen wdzięku w swej sztuce pisarskiej". Krzysztof Beeston zaś, kronikarz sceny angielskiej, twierdzi, że Szekspir przewyższał na deskach scenicznych swego rywala Ben Jonsona. (...)

Ulubieniec tłumów, wielki komik i akrobata Kempe, należał do tych aktorów, z którymi Szekspir bardzo się liczył. Chcąc nie chcąc musiał w swoich tragediach tworzyć dla niego role i to nie poślednie. Publiczność stale domagała się Kempe'a. Kempe musiał więc stale występować, tańczyć swój własny „jig" i wyczyniać tysiące błazeństw, aby publiczność była zadowolona i nacieszyła się za swoje pieniądze. Wydawałoby się, że w tragedii w rodzaju „Hamleta" nie znajdzie się miejsce dla postaci komicznej, a jednak Szekspir stworzył w niej rolę i dla Kempego i dla jego kolegi Ryszarda Cowley'a. Jest to zasługą wielkiego talentu Szekspira, że udało mu się umieścić tych dwóch komików na scenie w chwili największego napięcia tragedii, bez ujmy dla harmonii całości utworu. Przeciwnie, dialog dwóch grabarzy, posępny i błazeński zarazem, będący ramą dla elegii, wygłoszonej nad czaszką Yoricka, stwarza przez siłę kontrastu efekt najbardziej dojmujący i wstrząsający. Jakież wzruszenie musiała wówczas wywołać ta scena w wykonaniu aktorów tej miary co tragik Burbage i niezrównany komik Wiliam Kempe!

Spośród innych członków trupy aktorskiej Szekspira zasługują na specjalne wyróżnienie dwaj najstarsi wiekiem, Heminge i Condell. Tworzyli oni jakby filary całego zespołu. Nazwiska ich są zawsze wymieniane razem, ponieważ oni obaj wznieśli swemu koledze Szekspirowi trwały pomnik przyjaźni i wdzięczności — w postaci pierwszego zbiorowego wydania jego dzieł.

Wielką trudnością dla ówczesnego teatru angielskiego był zakaz występowania kobiet na scenie. Zakaz ten przetrwał w prawodawstwie angielskim do roku 1629. Szekspir posiadał w swej trupie kilku młodych aktorów, wywiązujących się znakomicie z ról kobiecych. Niemniej jednak, najbardziej uzdolnionemu młodzieńcowi bywało trudne i uciążliwe naśladowanie przez pięć aktów kobiecych ruchów i głosów. Aby im grę ułatwić, wymyślił Szekspir fortel, którego może i nadużywał w swych sztukach: otóż niejedna z jego

bohaterek, zmuszona okolicznościami, przebiera się za mężczyznę; dawało to większą swobodę ruchów odtwórcom Violi czy Rozalindy, Jesyki czy Porcji.

Szczera wesołość, serdeczna spójność i solidarność były głównymi zaletami członków trupy Szekspira. Ich tryb życia miał mało wspólnego z cyganerią. Aktorzy chlubili się, że są poważnymi i dobrymi ojcami rodzin. Burbage miał ośmioro dzieci ze swoją żoną Winifrede, a Heminge z dumą obchodził w roku 1611 chrzciny swego dwunastego potomka.

Ludzie ci mieli przeważnie znaczne dochody, o czym świadczą ich londyńskie rezydencje. Cztery mieszkania zajmowane przez Szekspira w Londynie, zanim kupił piękny swój dom w Blackfriars, znamionują wciąż rosnącą jego fortunę. Condell posiadał oprócz dwóch posesji w śródmieściu, dworek wiejski w Fulham nad brzegiem Tamizy, Phillips był właścicielem domu w Mortlake.

Trzech techników, inspicjent, krawiec i sufler uzupełniali administrację teatru. Każdy z nich mógł, jeśli zachodziła konieczność, występować w jakiejś podrzędnej roli, gdyż nikt nie pozostawał bezczynny w zespole Szekspira. Zdaje się, że tylko jedna kobieta i to dość podeszłego wieku, zajmowała stałe stanowisko w trupie Szekspira. Była to stara służąca Henryka Condella, wdowa Elżbieta Wheaton, która siedziała przy kasie, i mieszkała w teatrze jako portierka, w lecie w Globe'ie, w zimie w Blackfriars.—

Przełożył R. W.

Dom rodzinny Szekspira w Stratford on Avon

WILLIAM SZEKSPIR

CZTERY SONETY

w przekładzie

JANA KASPROWICZA

XII

Patrząc na zegar, który czas odmierza,
I widząc słońce, jak chowa się w mroki,
Jak krasa fiołka więdnie, przedtem świeża,
I jak biel srebrna ciemne kryje loki —
Jak z drzew wysmukłych opada liściwie,
Pod dach cienisty wzywające trzodę,
Jak zieleń lata na skoszonej niwie
Leży związana w snopy białobrode —
Widząc to, myślę o piękności twojej,
Że się z dna chyłkiem pochyli i ona,
Albowiem piękność, co o się nie stoi
Ginie, gdy inna rośnie niestrudzona.
Przed kosą czasu nic się nie obroni,
Tylko latorośl, co zostaje po niej.

*
* *

XXXIII

Niejednom rano widział, przewspaniale
Królewskim okiem szczyty gór pieszczące,
I jak złociło rzek pobladłe fale,
Jakie składało całunki na łące.
Potem — tak było — najniższy z obłoków
Twarz jego boską nędznym okrył płatem
I, zawstydzone, przyśpieszyło kroków
Ku zachodowi, żegnając się z światem.
Tak też i moje słońce w wczesne rano
Blask swój cudowny na mej skroni kładło,
Lecz tylko jedną godzinę mi dano,
By nie spędziło go chmury widziadło.
Ja nie złorzeczę: gasną niebios słońca,
Miałożby słońce ziemskie trwać bez końca?

*

* *

XCIII

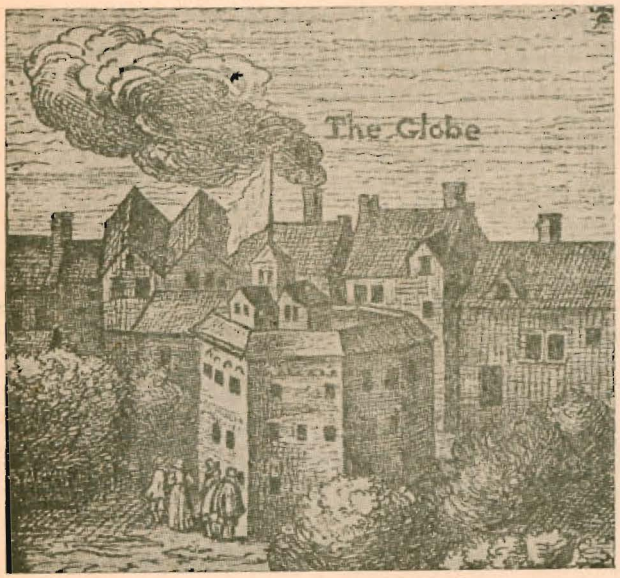
Tak więc żyć będę jak mąż oszukany,
Wierząc w twą wierność; zdawać mi się będzie,
Że w twej miłości nie ma żadnej zmiany:
Serce gdzieindziej, wzrok twój ze mną wszędzie.
Złość w twych źrenicach wszakże nie widnieje,
Więc nie dostrzegą przemian; w innym oku
Fałszywe serce pisze swoje dzieje
To brwi marszczeniem, to wściekłością wzroku.
Na rozkaz nieba w twych narodzin chwili
Ma w twym obliczu miłość mieszkać zawsze;
Niech się twe serce i myśl, jak chce sili,
Ma być spojrzenie twe jak najłaskawsze,
By jabłko Ewy piękne twe oblicze,
Choć twoja wartość to widmo zwodnicze!

*

* *

LX

Jak fale morskie do skalnego brzegu,
Tak do swych kresów płyną nasze chwile;
Nie ma przystanku w tym mknącym szeregu,
Jedna przed drugą w różnej dąży sile.
Wszystko, co wyszło ze światłości łona,
Dojrzewa, w blaskach coraz większych rośnie,
Aż ich promienie ciemna noc pokona,
Aż czas swe dary zniszczy bezlitośnie.
Czas kosą swoją młode ścina kwiaty,
Czas bruzdy ryje na piękności czole,
Cuda przyrody zmienia w swe objaty,
Żadne się przed nim nie ostoi pole:
Niech pieśni jednak, które sławią ciebie,
Dłoń jego krwawa w mrokach nie pogrzebie.



Teatr „The Globe" w Londynie
(Miedzioryt z początku XVII wieku)

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI WILLIAMA SZEKSPIRA

O życiu Szekspira dochowały się bardzo skąpe wiadomości, które opierają się częścią na tradycji ustnej, częścią na nielicznych i dość ogólnikowych wzmiankach i zapiskach współczesnych.

Życie poety, urodzonego w epoce rozkwitu Renesansu, przypada na okres, w którym Anglia pod rządami Elżbiety (1558—1603), po rozluźnieniu starego porządku społecznego, przeżywała zmierzch feudalizmu i narodziny nowej siły politycznej — burżuazji. Epokę tę Marks nazywa „zorzą poranną ery kapitalistycznej.

1564

Dnia 23 kwietnia w miasteczku Stratford nad Avonem urodził się William Szekspir (Shakespeare) jako najstarszy z sześciorga dzieci zamożnego kupca i rajcy miejskiego — Johna.

1571—1581

Od siódmego roku życia Szekspir chodził do szkoły początkowej, w której zaznajomił się z łaciną, wstępnymi wiadomościami z greki oraz poznał najważniejsze dzieła klasyków starożytności. Szkoły tej prawdopodobnie nie ukończył. Zżył się bardzo z piękną przyrodą okolic Stratfordu i poznał życie oraz poezję ludu, który później odegrał ważną rolę w jego twórczości. W latach chłopięcych Szekspir miał również sposobność przyglądania się od czasu do czasu przedstawieniom wędrownego teatru, który na gościnne występy zjeżdżał do Stratfordu.

1582—1587

W r. 1582 osiemnastoletni Szekspir żeni się z Anną Hathaway, córką bogatego chłopa. Z małżeństwa tego miał troje dzieci. Związek z Anną nie był, zdaje się, zbyt szczęśliwy. Szekspir przebywał wiele poza domem. Był ponoć bakałarzem.

1588—1590

Około roku 1588 znalazł się w Londynie, podówczas mieście o stu tysiącach mieszkańców. W pierwszych latach zajmował jakieś bardzo podrzędne stanowisko w teatrze znanego tragika Burbage, z czasem jednak wykształcił się na aktora i przede wszystkim pisarza dramatycznego.

W owych czasach istniały w Londynie tzw. teatry otwarte i zamknięte. W teatrach otwartych (budowanych na wzór okolonych galeriami dziedzińców w oberżach) przedstawienia odbywały się po południu. Publiczność tych teatrów stanowił przeważnie londyński lud. Teatry zamknięte (pod dachem), uczęszczane zasadniczo przez arystokrację, grywały w godzinach wieczornych przy świetle świec. Do znanych dramaturgów należeli wtedy: Marlowe, autor „Tragedii o doktorze Fauście", Tomasz Kyd, autor popularnej „Tragedii hiszpańskiej", i Ben Jonson. W jednej z jego komedii: „Każdy w swoim charakterze", wystąpił również Szekspir jako początkujący aktor. Ówcześni aktorzy, traktowani przez prawo niemal jak włóczędzy, łączyli się w kompanie, którym patronował jakiś możny protektor. Do jednej z takich kompanii, zwanej „Sługami Lorda Szambelana" i grywającej w teatrach otwartych, przyłączył się Szekspir.

1591—1598

Twórczość dramatyczną rozpoczął Szekspir od historycznej kroniki w trzech częściach o królu Henryku VI oraz tragedii o Ryszardzie III. Pisze następnie „Komedię omyłek", „Poskromienie złośnicy" i stracone zachody miłosne". Musiał być już dość znanym aktorem i autorem, skoro znalazł dostęp do domu młodego miłośnika teatru, hrabiego Southamptona. Swemu protektorowi dedykował napisane w latach 1593 i 1594 poematy: „Wenus i Adonis" oraz „Lukrecja". Te poematy zdobyły mu w sferach artystycznych większą popularność niż twórczość dramatyczna. Ze wzrostem sławy poprawiła się i sytuacja materialna poety. Szekspir kupuje dom w Stratfordzie, a w r. 1596 uzyskuje dla siebie i zbankrutowanego ojca szlachectwo (w herbie sokół ze złotą włócznią w szponach i dewiza: non sanz droict — nie bez prawa). W związku z zamknięciem teatrów z powodu zarazy, Szekspir porzuca chwilowo dramat dla poezji lirycznej, tworząc w latach 1594—1597 serię stu pięćdziesięciu czterech sonetów.

1599—1601

W r. 1599 „Kompania Lorda Szambelana" zajmuje nowy teatr na prawym brzegu Tamizy, „The Globe" („Pod Kulą Ziemską"). W jego repertuarze pojawiają się nowe sztuki Szekspira: „Romeo i Julia", „Ryszard II", „Sen nocy letniej", „Juliusz Cezar" i kilka komedii. „Ryszardem II" jako żagwią buntu chciał się posłużyć w r. 1601 hrabia Essex, usunięty w cień faworyt królowej Elżbiety. Jego przyjaciele między innymi hr. Southampton, zmusili zespół Szekspira do odegrania tragedii, ale masy ludowe, jakby przeczuwając, że obalenie królowej może spowodować nawrót feudalizmu i nowe walki magnatów o tron — nie dały się sprowokować. Z rozkazu królowej uwięziono Essexa i ścięto. W proces wmieszany był prawdopodobnie i Szekspir, choć w buncie Essexa stał niewątpliwie po stronie monarchii.

W twórczości Szekspira okres od r. 1590—1601 badacze nazywają okresem optymistycznym. Zacząwszy działalność dramatopisarza w atmosferze entuzjazmu dla Renesansu, poeta wyraża bujność jego życia w tryskających humorem komediach, a jednocześnie w serii kronik dramatycznych opowiada się za monarchią absolutną i zwalcza przeżytki feudalizmu.

1602—1613

Po śmierci Elżbiety (1603) król Jakub I bierze pod swoją opiekę „Kompanię Lorda Szambelana" nadając jej nazwę „King's Men" („Sług Królewskich"). W tymże roku Szekspir wystąpił po raz ostatni jako aktor teatru „Globe" w sztuce Ben Jonsona „Sejanus". Lata od r. 1601—1608 cechuje załamanie się wiary poety w młodzieńcze ideały. Konfrontacja humanistycznych dążeń z praktyką rodzącego się kapitalizmu przynosi gorzki plon w postaci wielkich tragedii: „Hamlet", „Otello", „Król Lear" i „Makbet". Okres ten nosi miano tragicznego. Ostatnie czterolecie w twórczości Szekspira to ucieczka w świat romantycznych baśni i odzyskanie wiary w człowieka i postęp. Wyrazem tego odrodzenia ideałów poety jest przede wszystkim „Burza", a także „Cymbelin" i „Opowieść zimowa". Jest to więc w jego twórczości okres romantyczny.

1614—1616

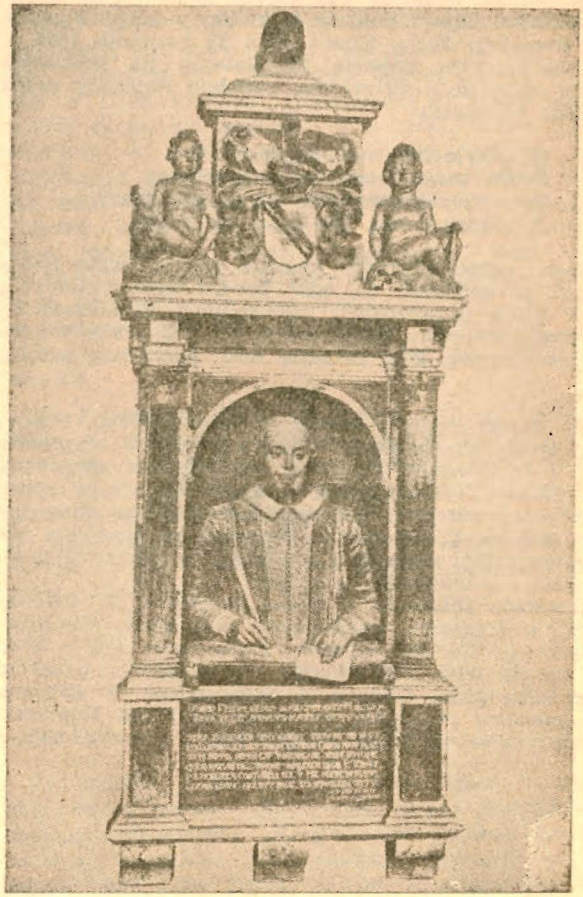
Około r. 1614 Szekspir opuszcza Londyn przenosząc się na stałe do Stratfordu, gdzie — po dwudziestopięcioletnim pobycie w stolicy — spędził ostatnie dwa lata życia. Zmarł dnia 23 kwietnia 1616 r. W miejscowym kościele parafialnym na grobowcu poety widnieje czterowiersz, podobno napisany przez samego Szekspira:

O, przyjaciele, na Jezusa rany,
Proch uszanujcie tutaj pogrzebany.
Błogosławieństwo przyjaznej mi duszy,
A klątwa temu, kto kości me ruszy.

Spora część utworów ukazała się za życia Szekspira w osobnych, na ogół bardzo niekompletnych, a w kilku przypadkach nielegalnych wydaniach. — Wydanie zbiorowe ogłoszono w r. 1623 z wierszowaną przedmową Ben Jonsona oraz portretem autora.

Do Polski Szekspir dostał się dosyć późno. Pierwsze próby przekładów — niestety nie z oryginału, ale z tłumaczeń Voltaire'a względnie z przeróbek niemieckich i francuskich — pojawiają się w epoce stanisławowskiej. I tak monolog Hamleta tłumaczy z Voltaire'a Trembecki, a Bogusławski wystawia we Lwowie (1797) tragedię o Hamlecie we własnym przekładzie z niemieckiej przeróbki.

Pierwsze zbiorowe wydanie Szekspira, w dokonanych z oryginału przekładach Koźmiana, Paszkowskiego i Ulricha, ogłasza Kraszewski (1875—1876). W latach 1894—1895 ukazuje się całkowity przekład Szekspira pióra Ulricha, a jednocześnie w wydaniu Biegeleisena pojawiają się nowe nazwiska tłumaczy: Kasprowicza, Langego, Porębowicza i Rossowskiego. —



Nagrobek poety w kościele św. Trójcy w Stratford on Avon

CHRONOLOGIA DRAMATÓW SZEKSPIRA

(Daty oznaczają — niekiedy przypuszczalny — rok powstania dzieła, nie jego ogłoszenia drukiem).

Okres I, 1593—1596. Naśladownictwa i sztuki historyczne

Tytus Andronicus — przed r. 1593
Henryk VI, część I—III — przed r. 1593
Stracone zachody miłosne, 1593
Dwaj panowie z Werony, 1594
Komedia omyłek, 1595
Król Ryszard III, 1595
Król Ryszard II, 1595
Król Jan, 1595.

Okres II. 1596—1600 — Przewaga komedii pełnych humoru i pogody.

Sen nocy letniej, 1596
Wszystko dobre, co się dobrze kończy, 1596
Romeo i Julia, 1596
Kupiec wenecki, 1597
Poskromienie złośnicy, 1597
Król Henryk IV, 1597
Król Henryk V, 1598
Wesołe kumoszki z Windsoru, 1598
Wiele hałasu o nic, 1599
Jak się wam podoba, 1599
Wieczór Trzech Króli, 1599

Okres III, 1600—1609. — Czas wielkich tragedii

Juliusz Cezar, 1600
Hamlet, 1601
Troilus i Kressyda, 1602
Miarka za miarkę, 1603
Otello, 1604
Król Lear, 1605
Makbet, 1606
Antoniusz i Kleopatra, 1607
Tymon Ateńczyk, 1607
Koriolan, 1608
Perykles, 1608

Okres IV, 1609—1616. Baśnie poetyckie

Cymbelin, 1609
Opowieść zimowa, 1610
Burza, 1611
Henryk VIII, 1612

NAJBLIŻSZE PREMIERY

PAŃSTWOWYCH
TEATRÓW DRAMATYCZNYCH
WE WROCŁAWIU

JAN AUGUST KISIELEWSKI

„W SIECI"

JERZY SZANIAWSKI

„KOWAL
PIENIĄDZE
i GWIAZDY"

* *
*

SPIS TREŚCI

str.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ —
Nieśmiertelne arcydzieło 3

WIKTOR HAHN —
Polska prapremiera „Hamleta" 6

TADEUSZ JAKUBOWICZ —
Szekspir i Aktor... 11

LONGWORTH CHAMBRUN
Aktorska trupa Szekspira 16

WILLIAM SZEKSPIR
Cztery sonety 21
Kronika życia i twórczości Williama Szekspira 24
Chronologia dramatów Szekspira . . . 29

SPIS ILUSTRACJI

str.

WILLIAM SZEKSPIR 1
AFISZ „HAMLETA" z roku 1806 5
HELENA MODRZEJEWSKA jako OFELIA . . 7
KAROL ADWENTOWICZ jako HAMLET . . 9
KEAN jako HAMLET 12
J. GIELGUD jako HAMLET 13
WINCENTY RAPACKI jako HAMLET . . . 15
SCENA z „HAMLETA" z r. 1797 17
WNĘTRZE TEATRU „POD ŁABĘDZIEM" . . 18
DOM RODZINNY SZEKSPIRA 20
TEATR „THE GLOBE" 23
NAGROBEK POETY 28

Kasa biletowa Teatru Polskiego czynna codziennie w godz. 10—13 i 16—19

Kasa biletowa Teatru Kameralnego czynna codziennie w godz. 10—13 i 16—19

Przedsprzedaż biletów w PBP „ORBIS" Rynek 38 oraz PTTK ul. Świdnicka 31

Bilety ulgowe (zbiorowe) w Biurze Organizacji Widowni (Teatr Polski — ul. G. Zapolskiej 3) w godz. 8—16, tel. 87-89

---

telefony:

Teatr Polski	86-53
	86-54
	86-55
Teatr Kameralny	72-44

Zakł. Graf. RSW „Prasa", Wrocław. 2892. P-4/108.

CENA 3,– zł

WYDAWCA:
PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
WROCŁAW, ul. G. ZAPOLSKIEJ 3

Ze zbiorów
Szczepana Łęssowskiego

WILLIAM SZEKSPIR

HAMLET

Tragedia w 3 aktach (19 obrazach)
Przekład: Jarosław Iwaszkiewicz

Inscenizacja i reżyseria:
JAKUB ROTBAUM

Kostiumy:
JADWIGA PRZERADZKA

Dekoracje:
ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

Muzyka:
JADWIGA SZAJNA-LEWANDOWSKA

Choreografia:
SYLWIA SWEN

Kierownik muzyczny:
JANUSZ KOZIOROWSKI

Układ pojedynku:
MAREK KUSZEWSKI

Kierownik artystyczny:
JAKUB ROTBAUM

Dyrektor:
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Teatrze Polskim 15 marca 1958 r.

OSOBY:

KLAUDIUSZ — król Danii	— STANISŁAW IGAR
HAMLET — syn poprzedniego i bratanek obecnego króla	— PIOTR KUROWSKI — IGOR PRZEGRODZKI
POLONIUSZ — szambelan królewski	— ALEKSANDER OLĘDZKI
HORACJO — przyjaciel Hamleta	— BOGUSŁAW DANIELEWSKI
LAERTES — syn Poloniusza	— MARIAN WIŚNIOWSKI
ROZENKRANC — dworacy	— JAN SZULC
GILDENSTERN — dworacy	— ZYGMUNT HOBOT
OZRYK — dworacy	— HENRYK HUNKO
KSIĄDZ	— MARIAN BOGUSŁAWSKI
MARCELLUS — wojskowi	— MIECZYSŁAW ŁOZA — JULIUSZ GRABOWSKI
FRANCISCO — wojskowi	— CYRYL PRZYBYŁ
BERNARDO — wojskowi	— ANTONI ODROWĄŻ
DUCH OJCA HAMLETA	— ZBIGNIEW NAWARA-NOWOSAD
STARY AKTOR	— MIECZYSŁAW NAWROCKI
GRABARZ I	— JULIUSZ GRABOWSKI
GRABARZ II	— ANTONI ODROWĄŻ
GERTRUDA — królowa Danii, matka Hamleta .	— JANINA MARTYNOWSKA
OFELIA — córka Poloniusza	— HALINA DOBROWOLSKA

PANOWIE, PANIE, AKTORZY, ŻEGLARZE

W scenach zbiorowych udział biorą słuchacze Studia Dramatycznego przy Państwowych Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu

Przedstawienie prowadzi: JANUSZ ŁOZA

Kontrola tekstu: KAZIMIERZ CHORĄŻAK

Kierownik techniczny:
MIROSŁAW DZIKI

Kierownik sceny: LEON STACHOWIAK

Kierownik oświetlenia sceny: JÓZEF MASSEK

Kierownicy pracowni:

krawieckiej męskiej: MICHAŁ STOLARSKI
krawieckiej damskiej: WANDA PRECKAŁO
szewskiej: MIKOŁAJ BRATASZ
perukarskiej: MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
stolarskiej: MICHAŁ PRAISNER
malarskiej: TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
modelatorskiej: TADEUSZ ŻAKIEWICZ
ślusarskiej: STANISŁAW TAPEK
tapicerskiej: RYSZARD TKACZYK

Ilustrację muzyczną nagrali członkowie orkiestry Polskiego Radia pod dyr. Stanisława Michaleka.